All'Illustre Professore Arturo Graf,
omaggio dell'autore

VINCENZO REFORGIATO

SHAKESPEARE E MANZONI

R. UNIVERSITA' DI TORINO
LASCITO
Arturo GRAF
BIBLIOTECA di FILOS. e LETTERE

CATANIA
STAB. TIP. FRANCESCO GALATI

1898

AL CAV. CORRADO PERRICONE

CON AFFETTO FILIALE

BIBLIOGRAFIA

Ugo Foscolo, Opere, ed. Le Monnier, 1850, vol. IV.

I cori delle tragedie di A. Manzoni, illustrati da L. Venturi, Firenze, 1880, p. 59.

G. Finzi, *Lezioni di storia della lett. ital., Torino*, 1891, vol. IV, P. I. p. 349.

B. Milizia, *A. Manzoni poeta drammatico*, Alessandria, 1889.

A. Mauri, *Della storia del dramma*, (Rivista europea, 1847, p. 136).

N. Scarano, *Amleto e Adelchi*, in *Nuova Antologia*, 1892.

Michele Scherillo, *La prima tragedia del Manzoni*, Milano, 1895.

Michele Scherillo, *Ammiratori ed imitatori dello Shakespeare* prima del Manzoni (*N. Antol.*, 1892, VI, pag. 208).

B. Prina, *Alessandro Manzoni* ecc. Milano 1874.

Duina, *Studio critico del carattere d' Ermengarda*, Brescia, 1885.

A. Torre, *Del concetto morale e civile di Alessandro Manzoni*, Modena, 1875, p. 19.

G. Battaglia, *Mosaico—Saggi diversi di critica drammatica*, Milano, 1845.

I.

In mezzo alla romorosa gazzarra, che la così detta critica contemporanea fa, attorno ai numi additati alla cieca venerazione dei fedeli, tra l' osceno e impudente vociare che precede e che segue la comparsa di una qualsiasi produzione di uno scrittore in voga, raro è che il pensiero della moderna generazione sia stimolato a ripiegare verso la contemplazione della vera, della grande Arte, chè anzi un grottesco sorriso di stupido disprezzo increspa le labbra al solo ricordar certi nomi. E si capisce: l' ignoranza dei lettori, da un canto, e la mala fede della gazzetta venale o in qualsiasi modo cointeressata, dall' altro, si dànno la mano, con commovente cordialità, ad agevolare questa specie di feticismo abbietto ed esclusivo, che non ammette altri Dei, che quelli indicati nell' ordine del giorno. La frenesia del nuovo, trascina tutti verso questa specie di secentismo letterario, che invade petulante e orgoglioso, e col rumore fatto attorno ai Marini e agli Achillini del mo-

mento, si cerca di soffocare il ricordo delle nostre più pure glorie moderne. Onde è che il Manzoni, il Prati, il D'Azeglio e molti altri minori, sembrano quasi scrittori della più remota antichità, i cui nomi ci siano stati tramandati da un'ignorante tradizione, fomentata dall'ignoranza dei padri: ma noi, noi, generazione eletta, raffinata, squisitamente educata a ben altre finezze artistiche, noi ripudiamo quel tabaccoso vecchiume e ci meravigliamo, come i nostri buoni padri abbiano potuto credere all'esistenza di una vera Arte, prima dell'apparizione di quei mille e più Genii contemporanei, che in un solo decennio nascono, schiamazzano e muoiono.

Io parlo naturalmente della critica gazzettiera e della critica spicciola, che pure è quella, per una sciagurata fatalità, che educa quasi esclusivamente e dirige il gusto del pubblico, il quale perciò sa benissimo che cosa siano i *Postuma* di Stecchetti o l'*Intermezzo* di D'Annunzio, e tratta con ignorante disprezzo la grandiosa opera poetica di Giovanni Prati, alza alle stelle qualunque dei mille romanzi contemporanei che millantano di esser la *vita*, e ignora Alessandro Manzoni, applaudisce alle pornografie teatrali, che asseriscono di rispecchiar fedelmente la coscienza nazionale, e decreta la morte del Dramma storico. Decisamente, noi attraversiamo in letteratura quello stesso periodo che un secolo addietro si chiamò in politica il Terrore: è la decapitazione di tutte le grandezze vere, per dar posto alle grandezze artificiali e posticce.

Per nessuno scrittore però è stata tanto grande, quanto per Alessandro Manzoni questa specie di *diminutio capitis*, decretata dalla critica contemporanea: in alto e in basso, pare che la parola d'ordine più frequente sia stata: Abbasso il Manzoni! Troppo grande per non ren

dere sensibile al paragone, la miseria altrui! L'autore degli *Inni Sacri* fu specialmente preso di mira dalle boriose nullità accalcantisi alle porte del Tempio della Fama, e quando non si osava negare assolutamente la grandezza dell'Artista, si cercò di render l'Uomo antipatico alle novelle generazioni, dipingendolo ostile ai sensi liberali e nazionali, e poco men che reazionario.

Piace pertanto, fra tanta miseria e tanta malafede, rivolgere di tanto in tanto il pensiero a quel Grande, che rimane ancora, a dispetto dei novelli Messia, il più grande poeta italiano del secolo morente, il solo poeta, anzi, che noi possiamo con orgoglio opporre ai maggiori poeti, che illustrarono le altre letterature moderne.

II.

Ammirate senza discussione dalla idolatria dei contemporanei, sottratte poi, e, bisogna convenirne, non senza buone ragioni, alla scena, che è, per le opere drammatiche, l'unica vera ed inesauribile sorgente di vitalità, le tragedie di Alessandro Manzoni caddero ben presto nell'obblio, dopo una trionfale, ma breve apparizione: la stessa critica favorevole non osò far troppi sforzi, per infondere in quelle tragedie una vitalità che non avevano, e si finì con l'accettar senza discussione, quel giudizio che salva, come suol dirsi, capre e cavoli, l'ammirazione cioè e la verità, che le tragedie del Manzoni sono ricchissime di alti pregi, ma sono disadatte alla rappresentazione. Checchè valga questo giudizio, non è nostro intendimento di esaminarlo: ci limiteremo soltanto a discorrere della influenza di Shakespeare sulla produzione teatrale del grande Lombardo.

Il Manzoni fu il primo scrittore autorevole che abbia, con la parola e con l'esempio, con la teoria e con la pratica, tentato di sciogliere la tragedia italiana, da quelle tre famose e tradizionali pastoie, che si chiamarono le tre unità, di tempo, di luogo e di azione, e che furono tanto fatali al maggiore genio tragico, al solo forse vero genio tragico italiano, a Vittorio Alfieri. Teoricamente, il Manzoni scrisse un vero capolavoro di letteratura in quella memoranda lettera a Chauvet, su l'unità di tempo e di luogo nella tragedia, dopo la quale lettera non si è più detto, nè forse può dirsi giammai, nulla di nuovo o contro le tre unità, come nulla di nuovo in difesa della libertà: in questa epistola egli si mostra, oltrechè critico acuto e sensato, profondo conoscitore della letteratura drammatica inglese, francese e tedesca, e specialmente di Shakespeare; la vittoria fu definitivamente assicurata al dramma romantico, in gran parte, per questa lettera.

Praticamente, il Manzoni diede l'Adelchi e il Carmagnola, dando agl'Italiani due autorevoli esempi, non soltanto di liberalismo teatrale, ma ancora di dramma nazionale, di quel sospirato teatro tragico nazionale che neppure l'ingegno portentoso di Vittorio Alfieri osò darci, avendo seguito anche lui la consuetudine di andar cercando i soggetti delle sue tragedie, tra la leggenda e la storia antica e straniera, per giunta. Il Manzoni attinse alla storia nazionale, e fu felice nella scelta anche dal punto di vista dell'opportunità, perchè, come nei Promessi Sposi, così nell'Adelchi e nel Carmagnola, sono resi evidenti gli effetti della disunione e della rivalità tra le varie regioni d'Italia. Il gran Milanese intendeva inaugurare un ciclo drammatico eminentemente nazionale, come lo posseggono la Spagna, la Francia,

l' Inghilterra e la Germania, e ciò fu senza dubbio intendimento ben altrimenti patriottico, che le note fanfaronate e le goffe declamazioni di coloro appunto che accusarono il Manzoni di leso patriottismo e di reazione.

L' imitazione Shakesperiana in Manzoni è evidente per molteplici ragioni. In primo luogo, ciò si capisce, per l' inosservanza delle tre unità aristoteliche, liberalismo di cui Shakespeare è indubbiamente il più autorevole promotore; in secondo luogo, per il modo di trattare il dramma storico, e intorno a ciò occorre dir qualche parola.

III.

Il dramma storico propriamente detto, era pressochè sconosciuto prima di Shakespeare nè, anche dopo che il gran tragico inglese ce lo fece conoscere, pare che abbia avuto sinora insigni esempi, degni dei grandi modelli lasciatici da quel Genio creatore. Non è già, che così prima, come dopo lo Shakespeare, ci sia stata mai penuria di soggetto storico, chè anzi, è quasi nell'essenza della tragedia e del dramma grave in generale, di trattare un argomento storico, nè bisogna dimenticare che i soggetti chiamati mitologici o altrimenti immaginarii, erano eminentemente storici per i Greci, dai quali, con infedelissimo servaggio, le nazioni moderne trassero l' uso di trattare soggetti mitologici, in qualsiasi altra guisa, favolosi. Dicemmo con *infedelissimo servaggio*, e non senza ragione: perchè i poeti moderni furono ribelli ai grandi tragici greci, appunto per aver voluto pedissequamente, e con cieca servilità, imitare. Eschilo, Sofocle ed Euripide, sceneggiando la mitologia e la leggenda, sceneggiavano null' altro che la vita e il pensiero

nazionale; la loro grandezza e l'importanza che acquistarono nella storia della patria letteratura, non derivò già ad essi dall'aver rappresentato Prometeo od Oreste o Edipo e simili, ma *esclusivamente* dall'aver trattato argomenti di storia patria, dall'aver dato vita artistica al pensiero politico e religioso della nazione.

Una imitazione liberale e ragionevole avrebbe conseguentemente dovuto rivolgersi non alla grettezza della materialità bruta e scevra di significato, ma allo spirito che informa il teatro greco, il quale non è già un teatro che presenta fatti mitologici di storia antica, ma sibbene un teatro che riflette la vita e il pensiero nazionale: un tragico italiano quindi, allora soltanto potrebbe dirsi imitatore dei tragici greci, quando scegliesse soggetti, tratti dalla storia italiana. Invece, l'imitazione servile, più che imitazione, l'idolatria, il feticismo, si ridusse a scimiottar la materialità del teatro greco, e i tragici Italiani da un canto, e i Francesi dall'altro, fecero nè più nè meno che quel che farebbe un legislatore moderno, il quale, per volere imitare, per esempio, la religiosità di Numa Pompilio, ripristinasse il culto di Giano e di Vesta e il collegio degli Auguri! Costui riuscirebbe empio, volendo esser pio, precisamente come i sedicenti imitatori di Eschilo e di Sofocle furon ribelli, quando non pensavano che ad esser fedeli seguaci, tanto è vero che soltanto l'uomo libero sa veramente obbedire, e che non è peggior ribelle dello schiavo fedele!

Il dramma a soggetto storico dunque, ci fu trasmesso sin dalla più remota antichità, e si considerò sempre, sino ai nostri giorni, quasi come cosa ripugnante alla tragica dignità lo sceneggiare un fatto, che non fosse storico, e che almeno non avesse già goduto la cittadinanza,

un' antica e chiara cittadinanza, nel dominio della leggenda, non fosse cioè considerato e accettato come storico dalla coscienza popolare.

Se non che (parliamo del dramma moderno) questa storicità non esisteva che molto grossolanamente e soltanto nell' apparenza, nel titolo, saremmo tentati di dire, nell' *etichetta*, e niente affatto, o quasi, nella sostanza: la storia non prestava, anche ai più grandi tragici, che un fatto, quel che si dice la *favola* del dramma e i nomi proprii di persone e di luoghi: era una raccolta di temi, una comoda fonte d' intrecci e un vocabolario di nomi proprii, e nulla più: i fatti e le persone però succedevano e agivano senza nessun riguardo alle circostanze di tempo e di luogo, ma come fuori del tempo e dello spazio, i personaggi di quei drammi erano tipi cosmopoliti, la cui patria, per esser troppo vasta, non esisteva: onde è che una tragedia di Racine o di Corneille (figuriamoci dei minori!) fatta astrazione di quel sentimento e di quello spirito nazionale, che fatalmente e involontariamente s' insinua perfino nella pura forma tradotta in buona lingua italiana o russa o cinese, potrebbe passare per una tragedia italiana, o russa o cinese, e un teatro cosmopolita potrà ben avere, come indubbiamente ne ha, moltissimi pregi, ma non è un teatro storico: Amleto, Otello, Re Lear, la Fedra di Racine, il Cid di Corneille, sono capolavori insigni, ma non sono drammi storici.

Shakespeare è il vero creatore del dramma storico, il primo e sinora forse il solo, a mostrare in qual guisa un autore drammatico può seguir la storia, con la più scrupolosa esattezza, senza nulla togliere e nulla aggiungere di suo tranne che.... la vita, quella vita che palpita e fa palpitare, che la storia non sa riprodurre

nelle sue calme pagine, e che soltanto l'Arte, la grande Arte può ridare, il solo Genio soffiare nei fatti e nei personaggi.

Chi leggesse i drammi storici del grande Poeta inglese e tenesse presente la storia dalla quale volta a volta son tratti, potrebbe credere che Shakespeare nulla avesse fatto che dar la forma dialogica al racconto e illudersi che chiunque potrebbe fare altrettanto: tanta è grande la fedeltà del divin drammaturgo alla realtà storica! Ma soltanto al suo Genio fu sinora confidato il segreto di sceneggiar le pagine della storia, e nello stesso tempo di animarle: un solo, un altro Genio soltanto, conobbe questo segreto, ma in un altro campo, nel romanzo, e questo Genio fu Walter Scott, il quale, nelle parti essenzialmente storiche dei suoi romanzi, gareggia con Shakespeare.

Come Shakespeare fu primo in Europa, così il Manzoni fu primo in Italia a tentar il vero dramma storico, e questo tentativo non poteva essergli ispirato che dallo studio del tragico inglese, il quale era il solo modello possibile in questo genere. Nel Manzoni è manifesto il proponimento di attenersi fedelmente alla storia, di ritrarre i tempi e i luoghi nei loro caratteri più essenziali, e, quando occorra, introdurre un personaggio ideale, o una circostanza di pura invenzione, di fare in modo che il vero storico non rimanga sostanzialmente alterato dal suo intrecciarsi coll' immaginario alla realtà storica, non la realtà storica all' immaginario. Il proponimento del Manzoni è adunque identico a quello dello Shakespeare, presso il quale il personaggio o il fatto immaginario non altera menomamente la realtà storica, ma è o un addentellato necessario tra le lacune, che necessariamente la storia presenta tra un fatto e un altro, o

il solo mezzo possibile di render chiaro il succedersi dei fenomeni sulla scena. Perchè, da un canto, la storia è di sua natura discontinua, presenta delle inevitabili soluzioni di continuità, limitandosi a quel che potrebbe dirsi *fastigia rerum*, sicchè delle persone non contempla che il lato politico ed ufficiale, mentre poco o nulla si occupa della loro realtà intima, ed è appunto questa la ragione principale per cui la storia non può dare ai suoi personaggi l' evidenza della vita, e quando, come Tito Livio o Tacito, la dà, allora è sempre molto dubbio se lo storico non abbia fatto posto al poeta: e siccome nel dramma occorre la rappresentazione della *vita*, è chiaro che l' autore drammatico debba riempire i vuoti che lascia la storia, pur lasciando intatta e inalterata la verità storica. E dall' altro canto, l' azione non può tutta svolgersi sulla scena dal principio alla fine, sicchè parte deve essere narrata, non rappresentata, parte deve essere condensata, direi quasi, compendiata, abbreviata, onde la necessità di personaggi e di fatti ideali.

Il Manzoni però rimase nella esecuzione del suo programma, di gran lunga inferiore allo Shakespeare: seppe conservarsi sufficientemente fedele alla storia, ma soltanto alla materialità del fenomeno storico, e invano si cercherebbe nelle due tragedie il Genio possentemente animatore dei *Promessi Sposi*. I personaggi storici delle tragedie del Manzoni non vivono, e se vivono, non rimangono storici, che nel fenomeno esteriore. Nel *Carmagnola*, il Conte, ch' è d' altronde il solo personaggio di cui la storia fornisca sufficienti dati, per ricavarne il carattere storico, è alquanto artificiale; non parliamo degli altri personaggi, che, non essendo storicamente che quasi dei semplici nomi, non legavano affatto la fantasia del Poeta, se non per quel tanto che richiede il ri-

spetto ai tempi e ai luoghi, cioè non più che un qualunque personaggio ideale.

Nell'*Adelchi*, il protagonista è certamente un carattere simpaticissimo e interessante: ma è storico? Anche egli non è storicamente che un nome, sicchè il Poeta aveva bene il diritto di crearlo a modo suo: però avrebbe dovuto essere scrupolosamente rispettato il carattere e il colorito dei tempi, e il Manzoni non l'ha fatto. Adelchi è troppo gentile, troppo mite, troppo eroe nel senso moderno della parola, e sopratutto troppo pensante per essere quel che dovette necessariamente essere, un rozzo Longobardo, un barbaro e non tra i meno barbari: la leggenda fu, sotto questo aspetto, più vera del Poeta, creando un Adelchi immane, di una forza erculea e feroce, e di una voracità bestiale. Adelchi è qualche cosa come il Marchese di Posa del *Don Carlos* di Schiller, un anacronismo; non solamente cioè un errore storico o una invenzione, ma una *impossibilità* storica. Sin dal suo primo apparire, Adelchi si presenta quale non poteva assolutamente essere un eroe longobardo, cioè un filosofo vestito da guerriero, e, come se ciò non bastasse all'inverosimiglianza, anzi, all'impossibilità storica, il filosofo prende spesso il sopravvento sul pensiero, come nello stupendo monologo dell'atto quinto, stupendo, s'intende, considerato in senso assoluto, ma falso considerato relativamente ai tempi: che cosa è infatti questo Longobardo che parla così:

. . . . . Se non altro,
Morrem.—Che pensi? Nella tua rovina
Perchè quei prodi strascinar? Se nulla
Ti resta a far qua giù, non puoi tu solo
Morir? Nol puoi? sento che l'alma in questo
Pensier riposa alfine: ei mi sorride,

Come l'amico che sul volto reca
Una lieta novella. Uscir di questa
Ignobil calca che mi preme; il riso
Non veder del nemico; e questo peso
D'ira, di dubbio e di pietà gittarlo!
Tu, brando mio, che del destino altrui
Tante volte hai deciso, e tu secura
Mano avvezza a trattarlo... e in un momento
Tutto è finito—Tutto? *Ah sciagurato!*
Perchè menti a te stesso? Il mormorio
Di questi vermi ti stordisce; il solo
Pensier di starti a un vincitor dinanzi
Vince ogni tua virtù; l'ansia di questa
Ora t'affrange, e fa gridarti: è troppo!
E affrontar Dio potresti? e dirgli: io vengo
Senza aspettar che tu mi chiami; il posto
Che m' assegnasti, era difficil troppo;
E l'ho deserto!

Questo non è il linguaggio di un barbaro, questo interrogar così profondamente la propria coscienza, non poteva appartenere, non che a un guerriero longobardo, a nessun uomo di quel rozzo periodo. Anche Amleto è un anacronismo, ma Amleto non la pretende a personaggio storico, neppure nella mente del Poeta, come Adelchi e come il Marchese di Posa: Amleto è un mito, è un simbolo, e non sarebbe giusto chiedere al Poeta una fedeltà storica, che egli non si è proposto (1).

---

(1) A proposito di Amleto, si noti quanto il monologo di questo somigli al monologo di Adelchi, che il Manzoni imitò evidentemente dal primo in certi punti, e specialmente nella esposizione delle cause che spingono al suicidio, e della ragione che ce ne distolgono. Come già il principe di Danimarca, così anche il principe Longobardo enumera tutti i vantaggi che dipendono dalla morte, o

Meno ancora si capisce Adelchi morente che dice:

Gran segreto è la vita; e nol comprende
Che l' ora estrema. Ti fu tolto un regno:
Deh! nol pianger; mel credi. Allor che a questa
Ora tu stesso appresserai, giocondi
Si schiereranno al tuo pensier dinanzi
Gli anni in cui re non sarai stato, in cui
Nè una lacrima pur notata in cielo
Fia contro te, né il nome tuo saravvi
Con l' imprecar dei tribolati asceso.
Godi che re non sei, *godi che chiusa*
All' oprar t' è ogni via: loco a gentile,
Ad innocente opra non v' è: non resta
Che far torto o partirlo. Una feroce
Forza il mondo possiede, e fa nomarsi
Dritto: la man degli avi insanguinata
Seminò l' ingiustizia, i padri l' hanno
Coltivata col sangue; e omai la terra
Altra messe non da!

(*Atto V, scena VIII*)

Bellissimi e profondi concetti, espressi in versi soavissimi, ma del tutto impossibili, storicamente. Lo ripetiamo: Adelchi è un personaggio molto interessante, un carattere eminentemente simpatico, degno di sedere tra i tipi più popolari che l' Arte ha saputo creare ad eternare, ma dal punto di vista storico è un anacronismo.

---

meglio, tutti i dolori morali che essa ne risparmia; e come Amleto, così Adelchi rifugge dal pensiero del suicidio, per la paura della vendetta celeste. La sola differenza essenziale tra Amleto e Adelchi, su questo aspetto, è che il primo s' innalza a considerazioni universali, esprimendo quel che si agita nella coscienza umana in generale di cui egli è il simbolo, mentre Adelchi non esprime che circostanze a lui personali.

Il carattere di Carlo Magno è studiato, stentato e riesce antipatico: la sua grandezza è piuttosto ostentata in alcune declamazioni, che non nei suoi atti: qualche volta parla bene, ecco tutto, ma quanto a razzolare, non lo fa neppur male, come padre Zappata.

Quel che c'è di veramente indovinato sotto l'aspetto storico, è il carattere turbolento e fazioso dei duchi, e qui il Manzoni si mostra degno di Shakespeare, per avere saputo ritrarre vivamente il colorito dei tempi in generale, e della corte di Desiderio in particolare. Così, anche nel Carmagnola, è mirabile la verità palpitante del terrorismo sospettoso che caratterizzò il governo della serenissima repubblica e dello spirito turbolento dei capitani di ventura. Pare del resto, che il Manzoni sia per indole naturale del proprio genio, più idoneo a *sentire* e a *far sentire* l'ambiente, anzichè l'individuo, più i tempi che le persone. Anche nei Promessi Sposi, non chiese in prestito alla storia se non l'ambiente, che egli seppe ritrarre con una portentosa perfezione, mentre popolò quell'ambiente di personaggi ideali, e quei pochi personaggi storici che v'introdusse, non solo vi rappresentano una parte secondaria, ma agiscono in circostanze, non storicamente descritte: del resto, tranne il cardinal Borromeo, non sono storicamente che nomi, e il romanziere potè crearli di capo suo, come creò Renzo, Don Abbondio, Azzeccagarbugli.

Ma se il Manzoni rimase inferiore a Shakespeare come drammaturgo storico, ebbe però il doppio merito di non avere imitato pedissequamente, e di avere, sotto certi aspetti, segnato un perfezionamento anche al paragone del suo temibile modello. Il Manzoni è sempre un Grande, e i grandi creano anche quando imitano: discepolo amoroso e imitatore di Walter Scott,

nel romanzo fece opera più perfetta di qualsiasi romanzo, creato dalla mente del maestro: imitatore di Shakespeare, pur rimanendo di gran lunga inferiore al modello, seppe però allontanarsene secondo l'indole del proprio Genio e le sue teorie letterarie, e spesso se ne allontanò con vantaggio: Il Manzoni temperò l'eccessiva e quasi selvaggia libertà Shakesperiana con la eccessiva simmetria classica, e si tenne (moderazione rara, unica forse, fra quanti hanno tentato un genere nuovo, con ardore di neofita da un canto, e con furore demolitore dall'altro) si tenne, dico, ugualmente lontano così dalle esagerazioni del modello, come dalle esagerazioni della scuola combattuta; non trova giustificata l'unità di azione, ma non immagina un'azione complicata come quelle di Shakespeare, combatte l'unità di tempo, ma non presenta coi capelli bianchi all'atto secondo, chi era un giovinetto nell'atto primo: critica l'unitá di luogo, ma non si trasporta dieci volte in un solo atto da una città all'altra, molto meno dalla Francia in Inghilterra e viceversa; i personaggi non sono ridotti a tre o quattro, come nella pura tragedia classica, ma non costituiscono neppure quella vera legione, che rende oscura e confusa la prima lettura di un dramma di Shakespeare.—Se nell'esecuzione adunque, il poeta Italiano rimase inferiore all'Inglese, il metodo del primo è più perfetto che quello del secondo, perchè abbracciane tutto il bene e ne esclude i difetti. Shakespeare è disordinato, confuso, scapigliato, quasi selvaggio, il Manzoni è simmetrico, chiaro, limpido, ingentilito: poco poco che si esageri Shakespeare, o che a questo manchi per un momento il genio portentoso, si cadrà nello stravagante addirittura, nella follia: un dramma Shakesperiano non può essere che o un im-

menso capolavoro, o una stramberia da energumeno, e siccome la storia letteraria di una nazione non è fatta da soli genii (starebbe fresca la nazione che non dovesse contare che su genii, per arricchirsi!) è sempre un cattivo metodo quello che non può essere egregiamente adoperato che dall' uomo di genio, il quale del resto non ha propriamente bisogno di alcun metodo prestabilito; mentre il metodo manzoniano può bensì non fornire dei capolavori, ma non può neppure cader nello stravagante. Noi osiamo affermare, che quando nascerà finalmente all' Italia il gran dramma nazionale, questo sarà figlio primogenito del dramma storico, quale lo pensò e lo indicò con l' esempio Alessandro Manzoni.

IV.

Il Manzoni non imitò Shakespeare soltanto nel metodo generale di trattare il dramma storico, ma anche nella creazione di qualche personaggio. Già abbiamo visto, come in qualche luogo Adelchi richiama, comunque lontanamente, l' immagine di Amleto: ora analizzeremo una creazione che non giá lontanamente, ma direttamente, discende da Shakespeare, e questa è l' Ermengarda dell' Adelchi, la quale è evidentemente una imitazione della Caterina dell' Arrigo VIII.

Già la stessa condizione delle due donne è presso a poco la stessa: figlie e mogli di re, ed innamorate entrambe del marito, riamate un tempo, poi soggiacquero tutte e due all'onta del ripudio, e morirono d'amore e di gelosia.

Le condizioni esteriori adunque, delle due donne, i dati di fatto sono gli stessi, ma ciò non basterebbe a stabilire il fatto della imitazione: perocchè una creatura

non può, in alcun modo, dirsi imitata da un' altra soltanto per la identità delle circostanze ambienti, in cui esse vivono: occorre ricercare nel carattere le trame dell' imitazione, ed è appunto tra i due caratteri di Caterina e di Ermengarda che bisogna fare uno studio parallelo, notandone contemporaneamente le analogie e le differenze che indubbiamente ci sono, perchè il Manzoni è un imitatore, un imitatore di genio, come vedremo, e non già un copista.

Animo gentile e mite costume sono, anzitutto, la caratteristica di Caterina e di Ermengarda. La prima volta che Shakespeare ci presenta la Caterina, è per mostrarcela ai piedi del reale marito, impetrante grazia per i poveri sudditi, oppressi da un nuovo esoso balzello: sebbene si senta fortemente odiata dal cardinale Wolsey, a cui in seguito attribuì la parte principale della sua sciagura, e non senza ragione; pure, la sua giusta avversione per l' onnipotente ministro non giunge mai sino all' odio: nel primo giudizio di divorzio, la povera donna, chiamata dal banditore, corre invece a gettarsi ai piedi del reale consorte, cercando di toccarne il cuore, con tutti gli accenti della giustizia, della pietà, dell' amore:

Sire, giustizia, com' è dritto, a voi
Chieggo, ed in un pietà di me: ch' io sono
Troppo misera donna e son straniera
Nata fuori del Regno: io qui non trovo
Giudice imparzial, nè sicuranza
D' equa amistade e di processo. Ahi lassa
In che vi spiacqui, o Sir? . . . . .
. . . . . N' attesto Iddio,
Sposa finor vi fui sommessa e fida,
Sempre devota al piacer vostro . . . . .
. . . . . .

Qual degli amici vostri, e *mio nemico*
Pur lo sapessi, ad amar non mi astrinsi?

E continua così per un pezzo, con l'irresistibile eloquenza della vittima innocente, che sa di non meritar il danno che le si minaccia, ma conchiude poi docilmente:

. . . . Vi scongiuro umilemente
Che rispetto m'abbiate . . . . .
. . . . . E se il negate,
Facciasi allora, in nome dell'Eterno
Il piacer vostro (*Atto II, scena IV*)

Trova un lampo di fierezza contro Wolsey:

A piangere io son presso,
O Cardinale! ma in pensar che siamo
Regina, (o almeno a lungo io lo sognai)
E certo poi figlia di Re, mutata
Ogni stilla di pianto in fiamma io voglio,

e poco dopo gli dice chiaramente che lo reputa nemico:

Credo, e gravi argomenti a me dan fede
Che mio nemico siate: ond'io ne faccio
Richiamo, e voi per giudice rifiuto.
Fra il mio Signore e me questo tizzone
Voi gittaste! or, qual giudice, ripeto,
Vi detesto e ricuso (*s. c.*)

e appresso lo accusa di ipocrisia, arroganza, livore, ambizione: ma l'abborrimento che la regal vittima sente per il suo formidabile nemico non giunge sino all'odio, non arriva neppure sino all'imprecazione. Nella prima scena dell'atto terzo, dice ai Cardinali Wolsey e Cam-

peius che contava con ipocrita interessamento d'indurla a rimettersi al tribunale del Re:

. . . . . Io vi credea,
Su l'alma mia, di santitade esempio,
Due virtù cardinali in voi scorgendo:
Ma invece, ipocrit'alme e cardinali
Peccati in voi ritrovo: e menda farne
Deh! vogliate, signori
. . . . . La *meta di mie sciagure*
Non v'impreco: è maggior la mia pietade.

Quando poi l'infelicissima regina, già reietta dal consorte, relegata a Kimbolton, e morente sotto il peso delle sue sciagure, sente la morte dell'uomo che fu la causa più diretta della sua infelicità, ha per lui una sincera parola di perdono:

Requie Iddio gli doni, e lievi
Le sue colpe gli sieno! (*Atto IV, scena II*):

il che però non le impedisce di ricordarne i gravi difetti, ma senza alcuna amarezza:

Eppur consenti,
Amico, ch'io di lui parli, con giusta
Carità, senz'offesa: un uomo egli era
Senza confin superbo, un uom che ligio
Coi suoi falsi consigli il Regno tenne.
A cui la simonia fu onesto gioco,
Legge la propria opinïone, converte,
Del re al cospetto, il vero e di parole
E di pensieri ambiguo sempre . . . . .

Ma quando l'onesto Griffith difende la memoria di Wolsey, la buona regina cede senza resistenza:

Dopo mia morte
Non altri vo' che mi accomandi e narri

L' opre mie, per salvar da mali influssi,
La mia memoria, fuor di te, e fedele,
Questo amico. Fu colui che, vivo,
Abborrii, nella tua secura e pia
Sincerità, degno d' onor mi rendi
Or che polvere è fatto! A lui sia pace!

Il Manzoni non ci presenta, come già fece Shakespeare di Caterina, la condotta di Ermengarda sotto la minaccia del ripudio, ma il carattere di questa è anch' esso dolce e mansueto. Noi vediamo la reietta sposa del magno Carlo, già ricoverata nella reggia natia: ma che essa è incapace di odio e di vendetta, lo manifesta subito, quando alle minacce lanciate contro Carlo da Adelchi e da Desiderio, ella risponde soavemente:

O padre,
Tanto non chiede il mio dolor; l'obblio
Sol bramo; e il mondo volentier l' accorda
Agl' infelici: oh! basta; in me finisca
La mia sventura. D' amistà, di pace
Io la candida insegna esser dovea;
Il ciel non volle: ah! non si dica almeno
Ch' io recai meco la discordia e il pianto,
Dovunque apparvi, a tutti cui di gioia
Esser pegno dovea.

(*Atto I, scena III*)

Notevole è anche nel carattere delle due donne una coincidenza, quella cioè dell' improvviso rimpianto, non già del tempo in cui furono spose felici, ma del tempo anteriore alle stesse nozze: nello stupendo colloquio tra il cardinal Wolsey il cardinale Campeius e Caterina, mentre questa lotta con tutte le armi che le prestano la sua semplicità e la sua innocenza, contro la diplo-

matica astuzia dei due porporati volponi, esclama ad un tratto:

Al Ciel fosse piaciuto almeno
Ch'io non toccassi mai la terra inglese,
Nè bevessi quest' aure adulatrici!

(*Atto III, scena I*)

e identicamente Ermengarda: mentre Adelchi si sforza d'infonderle coraggio, e con esso l'amor della vita e la speranza dell'avvenire, prorompe a un tratto nello stesso rimpianto:

Oh! non avesse mai
Viste le rive del Ticin Bertrada!
Non avesse la pia del longobardo
Sangue una nuora desiata mai,
Nè gli occhi volti sopra me!

(*Atto I, scena III*)

Perchè le due donne, che furono già per un tempo più o meno lungo, spose felici, amanti riamate, piuttostochè rimpiangere la loro felicitá coniugale, rimpiangono invece la felicità verginale?

Questo rimpianto, ugualmente inutile o sia di un passato prossimo o sia di un passato remoto, questo voto del cuore di realizzazione ugualmente impossibile, perchè non si riferisce alla felicità più vicina, è certamente più caro al loro cuore? Se è ugualmente inutile, non è almeno più naturale, più spontaneo rimpianger la felicità maggiore e più recente? Perchè, per esempio, un marito ingannato, perchè Otello deve esclamare: Oh, non avessi mai preso moglie! piuttosto che: Oh, fosse stata sempre fedele la consorte mia? Perchè l'uomo infelice per cause determinate, è piuttosto indotto a gridare

come Faust: *Oh non fossi mai nato!* anzichè a desiderare che non fossero accadute le cause prossime e dirette della sua infelicità?

Noi poniamo il quesito generale, soltanto perchè si presenta da se stesso, non già per risolverlo: ma relativamente a Caterina e ad Ermengarda, non è assurdo il credere che esse rimpiangono la felicità verginale e non la coniugale, appunto perchè amano ancora gl' infedeli mariti: li amano troppo per poterli trovare colpevoli, sicchè attribuiscono la loro infelicità non al tradimento maritale, ma alla fatalità stessa del matrimonio: la colpa non è di Arrigo VIII che, nella sua volubile concupiscenza anela ad altri amori, ma di chi strinse il fatal maritaggio, non dell' infido Carlo, ma di Bertrada, che pose gli occhi nella fanciulla longobarda. Oltre di che, è anche indizio di animo mite e gentile questo rifuggir dal ricercar le cause prossime, e non considerar che le cause remote, attesochè il desiderio della vendetta, o per lo meno il rancore contro cui ci nuoce, sia inevitabile anche nelle anime delicate, e per conseguenza queste sono indotte dalla loro squisita natura e prendersela con le cause remote, che non possono più esser colpite neppure da una innocente imprecazione, anzichè alle cause vicine evidenti, che possono ancora essere oggetto di odio e di vendetta, o per lo meno di una inevitabile ripugnanza.

Le due donne adunque, sono ugualmente scevre di odio verso chiunque: si presenta però una differenza tra esse, ma più nella esteriorità, che nella sostanza. Caterina infatti, si abbandona a qualche sfogo innocente, comunque senza l' ombra dell' astio, ha rimproveri pacati quanto si vuole, ma gravi contro Wolsey e lo stesso Campeius; osa, comunque in modo passeggiero, ribel-

larsi contro chi la percuote: mentre Ermengarda non si abbandona, volendolo, a nessuna recriminazione contro di alcuno, e di tutta l'immensa sciagura che le spezzò il cuore, preferisce a far causa innocente Bertrada, giusto quella stessa Bertrada, che pure essa ama profondamente, e che fu la sola ad amar lei costantemente. Ma questa compresa assenza di ribellione, che renderebbe falsa e convenzionale, per inverosimile perfezione o per istupidaggine ancor più inverosimile, la creatura manzoniana, non è, lo abbiamo preaccennato, che apparente: non è già che Ermengarda non nutri in sè alcun rancore contro la vera causa della sua sventura, ma sibbene essa nasconde questo rancore con una specie di pudor verginale nei più inaccessibili recessi dell'anima sua: e infatti, quando Ermengarda, avendo intese le già avvenute nozze di Carlo, sviene, è costretta nel delirio a scoprir l'animo suo:

Cacciate
Quella donna, o scudieri! Oh! non vedete
Come s'avanza ardimentosa, e lenta
Prender la mano al re?
. . . . . .
Carlo! non la soffrir; lancia a costei
Quel tuo sguardo severo . . . . . .
. . . . . .
Scacciala, per pietà! vedi, io la temo
Come una serpe; il guardo suo m'uccide.

(Atto IV, scena I)

In questo luogo, come sempre, il Manzoni si dimostra artista di genio, e col desiderio pericoloso di presentar come troppo perfetta, la sua soave creatura, non cadde nell'esagerazione e nella inverosomiglianza: Ermengarda

si ribella, Ermengarda protesta, come Caterina, come qualunque altra donna nelle stesse condizioni: soltanto, essa è più riservata, e, senza il delirio, nessuno avrebbe mai sentito il gemito della vittima, il grido di ribellione che, pur non prorompendo per la via della bocca, echeggiava già, per lungo tempo, gelosamente represso, nel suo cuore straziato e geloso di moglie e d' amante.

Un' altra analogia nel carattere delle due donne è il fatto che esse rimangono innamorate dei loro perfidi mariti, innamorate sino al punto da non poter ammettere neppur che essi siano in alcuna guisa colpevoli e meritevoli di rimproveri. Quando Caterina, citata per la prima volta nel giudizio di divorzio, si getta ai piedi del re, e invece di rimproverar lui, attribuisce ai consiglieri in generale, e a Wolsey in particolare, la colpa della minacciata sciagura, non fa soltanto atto di rispetto alla inviolabilità della persona del re, ma segue sopratutto i sentimenti e l' impulso del proprio cuore: la volontà del real marito, comunque perfidamente e falsamente consigliata, sia fatta! questa è la conclusione dell' infelice regina, la sintesi della commovente difesa che le suggerisce l' innocenza sua, il voto supremo del suo cuore innamorato, della sua dignità minacciata: il re non può far male non nel senso in cui lo crede qualunque buon suddito inglese, ma soltanto perchè essa ama quel rè, perchè quel re è l'idolo venerato del cuor suo, il padre dei suoi figli: l' iniquità è soltanto dalla parte di Wolsey che gittò « fra il suo signore e lei questo tizzone ». E quando l' infelice è presso a morire, nella vuota solitudine di Kimbolton, domandate a Capucio notizie del Re, e sentito che questi stava bene,

così augura melanconicamente, ma pur sinceramente all' uomo, che fu già suo marito:

E sia
Sempre così! Fiorente e lieto ei viva,
Quand' io co' vermi abiterò, e nel regno
Sarà bandito il mio povero nome.

(*Atto IV, scena II*)

chiama il Re suo signore, e gli attribuisce nobile cuore:

Alla sua nobil alma in questo foglio
Dei nostri casti amori il giovin frutto
Raccomandai (*s. c.*)

Non meno innamorata si dimostra Ermengarda: quando questa sta per morire nel monastero di San Salvatore in Brescia, dove si è ritirata presso la sorella Anberga, così prega la sorella:

Or tu raccogli
La mia mente suprema. Al padre, Ansberga,
Ed al fratel, quando li veda—ah questa
Gioia negata non vi sia! — dirai
Che, all' orlo estremo della vita, al punto
In cui tutto si obblia, grata e soave
Serbai memoria di quel dì, dell' atto
Cortese, allor che a me tremante, incerta,
Steser le braccia risolute e pie,
Nè una reietta vergognar....

e poi esitante, continua:

Indi, sorella, oh! questo
Non mi negar! . . . . trova un Fedel che possa,
Quando che sia, dovunque, a quel feroce

Di mia gente nemico, approssimarsi . .
. . . . . .
. . . . . e sì gli dica:
Senza rancor passa Ermengarda: oggetto
D' odio in terra non lascia, e di quel tanto
Ch' ella sofferse, Iddio scongiura, e spera
Ch' Egli a nessun conto ne chiegga, poi
Che delle mani sue tutto ella prese.
Questo gli dica, e . . . . se all' orecchio altero
Troppo acerba non giunga esta parola . . . .
Ch' io gli perdono.

E più giù le piace di vagheggiare il suo Carlo pentito e tornato a lei già morta:

— E, se all' annunzio di mia morte, un novo
Pensier di pentimento e di pietade
Assalisse quel cor? Se, per ammenda
Tarda, ma dolce ancor, la fredda spoglia
Ei richiedesse come sua, dovuta
Alla tomba real? Gli estinti, Ansberga,
Talor de' vivi son più forti assai.

(*Atto IV, scena I*)

C' è nell' amor di Ermengarda (è questa la differenza principale con quello di Caterina) un pudor di fanciulla che lo rende sensibile, ma non evidente, trasparente, ma non nudo: è manifesto e nascosto nello stesso tempo, come un quadro coperto da un velo sottile. Quando il padre le domanda se essa ami ancora quell' iniquo, quel vile, Ermengarda risponde:

Padre, nel fondo
Di questo cor, che vai cercando? Ah nulla
Uscir ne può che ti rallegri: io stessa
Temo d' interrogarlo: ogni passata
Cosa é nulla per me. (*Atto I, scena III*)

e quando ancora, nella scena della Badia, la sorella le consiglia di dimenticare il mondo e di vestir l'abito monacale, ella risponde:

Che mi proponi, Ansberga?
Ch'io mentisca al Signor! Pensa ch'io vado
Sposa dinanzi a lui, sposa illibata
Ma d'un mortal!

Castissima, ma pur chiara rivelazione!

Il delirio però strappa il velo verginale e l'amore di Ermengarda prorompe furioso, ardente, indomabile, gravido di passione e di gelosia:

. . . . . o Carlo,
Farmi morire di dolor, tu il puoi:
Ma che gloria ti fia? Tu stesso un giorno
Dolor ne avresti.—*Amor tremendo é il mio*:
Tu nol conosci ancora; oh! tutto ancora
Non tel mostrai; tu eri mio; secura
Nel mio gaudio io tacea nè tutta mai
Questo labbro pudico osato avria
Dirti l'ebbrezza del mio cor segreto.

(Atto IV, scena I.)

L'amore di Caterina invece è più manifesto, niente affatto dissimulato, nè nel presente, nè nel passato:

N'attesto Iddio,
Sposa finor vi fui sommessa e fida,
Sempre devota al piacer vostro e sempre
In tema di destarvi alto scontento;
Ad ogni vostro indicio, ad ogni sguardo,
Docile, gaia, o trista, qual più inchino
A gioia io vi scorgessi od a tristezza.
Quando venne una sola ora che al vostro

Desio fui repugnante e mio nol feci?
Qual dei nemici vostri, e mio nemico
Pur lo sapessi, ad amar non m' astrinsi?
Qual degli amici miei, sol che la vostra
Ira accendesse, nell' affetto mio
Potè durar? Che dico? qual non seppe
Ch' io ne l' avea cacciato? Ora vi torni
Sire, a memoria che per ben vent' anni
Io fui la sposa vostra e benedetta
Nei figli che da voi m' ha dato il Cielo.

(*Atto II, scena IV*)

Il Manzoni seppe da par suo scostarsi da Shakespeare in questo punto, perchè, se era indubbiamente lecito parlar così apertamente del passato amore a una donna matura, stata già per vent' anni sposa fedele, la stessa libertà di linguaggio non conviene ugualmente ad Ermengarda, sì per la sua ancor fresca giovinezza, sì perchè la brevità della vita coniugale non aveva dovuto avere il tempo, di distrugger completamente, il verginale riserbo, sia ancora perchè essa non era stata madre, e la sola maternità, con la gravidanza che la precede, e con le cure che la seguono, è tal prova evidente dell' amore completamente soddisfatto, che rende inutile e ridicolo l' ingenuo pudore, comune alle giovani spose. Potrebbe sintetizzarsi la differenza essenziale che c' è tra il carattere e il contegno di Caterina e quello di Ermengarda dicendo, che Caterina è una donna, Ermengarda è ancora quasi una fanciulla, la prima è una madre, l' altra è una vergine, l' una non solo confessa l' amor suo, senza alcun riserbo, ma ne è anche fiera, l' altra è quasi vergognosa di amare, e, nel suo delirio, ci fa capire che fin tra le braccia del marito, si guardava bene dall' abbandonarsi liberamente alle ebbrezze

d'amore, pur desiderandole, e dal lasciar libero sfogo alla pienezza degli affetti coniugali che, le inondavano il cuore.

Così Caterina come Ermengarda, mostrano la stessa fierezza gelosa della dignità regale, che ad esse deriva non solamente dalla nascita, ma precisamente anche da quello stesso matrimonio, alla cui nullità o al cui scioglimento, esse non intendono aderire: Caterina rimane la moglie di Enrico, Ermengarda è pur sempre la moglie di Carlo: che importa che la prepotenza del più forte non riconosca il legame coniugale? questo esiste, ed è indissolubile, perchè esiste indipendentemente e al disopra di qualsiasi volontà umana: le ultime parole di Caterina sono:

Poi fa che, imbalsamata, la mia spoglia
Si esponga: bench' io più non sia Reina,
Vo' qual Reina e di Re figlia, onore
Aver di tomba:

e ancor più esplicitamente ed energicamente pronunzia lo stesso voto, la mite Ermengarda:

. . . . . D' una
Cosa ti prego ancor: della mia spoglia,
Cui, mentre un soffio l' animò, sì larga
Fosti di cure, non ti sia ribrezzo
Prender l' estrema; e la componi in pace.
Questo anel, che tu vedi alla mia manca,
Scenda seco nell' urna: *ei mi fu dato*
Presso all' altar dinanzi a Dio. Modesta
Sia l' urna mia. — Tutti siam polve; ed io
Di che mi posso gloriar? — Ma porti
Di regina le insegne: *un sacro nodo*
Mi fe' regina: il don di Dio, nessuno
Rapir lo puote, il sai come la vita,
Dee la morte attestarlo. (*Atto IV, scena I*)

E finalmente, sono somigliantissimi anche gli ultimi momenti delle due infelicissime, il modo stesso di morire: entrambe assistite pietosamente, Caterina da una fedele ancella, Ermengarda dalla sorella, entrambe muoiono nella solitudine e nella calma esteriore, contrastante con la tempesta interna: l' una nel deserto castello di Kimbolton, l' altra nel monastero di San Salvatore: il Manzoni imitò dal suo grande modello anche la circostanza del delirio, sebbene diverso del tutto ne fosse il contenuto: perochè il delirio di Caterina è una visione trionfale, mentre quello di Ermengarda è la riproduzione dei suoi gelosi sospetti e della susseguente dolorosa certezza. Le estreme parole di Caterina sono un saluto all' infido consorte e una benedizione:

Me con umile ossequio
Al Re vi piaccia ricordar: gli dite
Che quella onde si lungo ebbe tormento
Passa da questa terra, e dite come
Morendo il benedissi.

e abbiamo già visto come le parole di Ermengarda siano, su questo proposito, più che una imitazione, una parafrasi precisa delle parole di Caterina. Se non che, questa volta Caterina è forse più tenera di Ermengarda, giacchè quella non pensa, negli ultimi istanti, se non ai tormenti che cagionò al marito (ed è il sublime dell' amore), mentre questa pronunzia parole di perdono, non dissimulando la coscienza di aver patito dei torti. Caterina desidera di esser condotta al suo letto:

Deh ancora
Tu, pazienza, non lasciarmi: al mio
Letto mi guida:

ed Ermengarda dice ugualmente:

> Reggimi, o cara: e voi cortesi al fido
> Mio letticciuol traetemi: l' estrema
> Fatica è questa che vi do.

L' Ermengarda del Manzoni, adunque, è assolutamente imitata dalla Caterina di Shakespeare, ma imitata, lo ripetiamo, con quella originalità che il Genio non sa perder giammai, anche quando par che parafrasi o traduca. Infatti, sebbene qualche volta Ermengarda non faccia che ripetere quasi le stesse parole di Caterina, pure queste suonano diversamente nell' animo nostro, diversamente fanno vibrare le corde del cuore, sentiamo costantemente la maturità nell' una, la verginale freschezza nell' altra: Caterina ed Ermengarda sono, ci si passi il paragone, due voci soavi ma diversissime, che cantano lo stesso motivo. (1)

---

(1) Colpito da grave sventura domestica, non potei continuare il presente lavoro, cominciatosi a stampare nello scorso gennaio. Terminato il secondo foglio, leggo nell'ultimo fascicolo del *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, un importante lavoro del dottor Paolo Bellezza su *gli Studi Shakesperiani del Manzoni*, a cui rimando il lettore.